

## *A dimensão do descante cômico*

Marlene Machado Zica Vianna | UFMG

*Resumo:* Este trabalho analisa o descante cômico com duas comédias escritas em castelhano – Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños y Celos, que faz parte da obra intitulada *Música do Parnasso* do escritor seiscentista Manuel Botelho de Oliveira, nascido na Bahia, capital da América portuguesa. Lidas as comédias desse descante e muitas outras peças dramáticas, particularmente do teatro do Siglo de Oro espanhol, elas foram estudadas em suas relações intertextuais. Além disso, os motivos/temas do amor e do criado, que chamam a atenção do leitor do teatro botelbiano, foram objeto de uma análise detida.

*Palavras-chave:* Botelho de Oliveira, barroco, descante cômico.

### À guisa de apresentação

Para comemorar o terceiro centenário da publicação da *Música do Parnasso*, escrita por Manuel Botelho de Oliveira, optei, de início, por resumir o trabalho sobre as peças dramáticas desse autor, que apresento em minha tese de Doutorado – *Música do Parnasso* – Temas, formas, linguagem.

No entanto, iniciada a tarefa, constatei que reduzir a breves comentários o seu brevíssimo mas correto teatro – que tem sido, aliás, como também a sua obra poética, esquecida pelo âmbito acadêmico brasileiro – não atenderia ao meu objetivo de “demonstrar” que seu descante cômico

teatral tem uma dimensão muito maior, muito mais significativa do que aquela que apontam seus raríssimos críticos leitores.

Assim sendo, decidi-me por apresentar, neste pequeno ensaio, não só os bosquejos das peças botelhianas e daquelas que – presumem – teria servido de inspiração ao primeiro comediógrafo brasileiro, mas também as análises dos motivos/temas que guiaram o nosso poeta e dramaturgo, cuja formação e escrita seguem o cânon literário barroco peninsular.

*Hay Amigo Para Amigo e Amor, Engaños y Celos* são as comédias de que se constitui o descante cômico de Manuel Botelho de Oliveira, que dele dá notícia no Prólogo da *Música do Parnasso*.

Também se acrescentaram duas Comédias, para que participasse êste livro de toda a composição poética. Ua delas, *Hay amigo para amigo, anda impressa* sem nome. A outra, *Amor, engaños y celos*, sai novamente escrita e juntas ambas fazem um breve descante aos quatro coros.

Para Eugênio Gomes – o autor que mais detidamente estudou a *Música do Parnasso* –, a exuberância lírica do descante, Botelho a buscou em algumas peças do castelhano, que são duas: *No hay amigo para amigo* e *La más constante mujer*. Tal exuberância lírica – diga-se de passagem – está presente no portentoso teatro peninsular do séc. XVII e se reflete no pequeno mundo dramático do nosso autor. Há razões consistentes para ligar o descante cômico não só às obras citadas por Gomes, mas também a outras criações dos autores dessas peças – Francisco de Rojas Zorrilla e Juan Pérez de Montalbán – e a criações de Lope de Vega e Calderón de la Barca.

## A “DIMENSÃO” DO DESCANTE CÔMICO

### Um primeiro mundo: *No Hay Amigo Para Amigo* e *Hay Amigo Para Amigo* e seus enredos

Sem ser propriamente peça da atualidade, o drama de Rojas Zorrilla – *No Hay Amigo Para Amigo* – tem espaço e tempo reais – a cidade de Madri e a época das guerras espanholas em Flandres. Figuram, no espaço dramático, a jovem Aurora e seu amante D. Carlos (falso nome de D. Luis); Estrella, exprometida de D. Luis, e D. Alonso, o eterno enamorado de Estrella; o mediano de contendas, D. Lope, e os criados Fernando, Moscon e Otañez.

Perdidamente apaixonada por D. Carlos/Luis, Aurora expõe-se ao rigor de seu irmão, D. Alonso, fidalgo ciumento e cioso de sua honra. Estrella, sabendo que o ex-noivo voltara das guerras de Flandres, pede ajuda a D. Lope, pois teme que D. Alonso queira vingar-se de seu ex-amante,<sup>1</sup> que lhe matara o irmão, D. Félix. Procurado, também, pelos dois rivais – Luis e Alonso – aos quais devia obrigação, o mediano resolve praticar justiça salomônica, deixando-os resolver sozinhos a situação.

Entre burlas e embustes, pruridos de vingança e devoção amorosa, ciúmes e desdêns, avança a comédia. O perdão das injúrias e a vitória do amor – eis o final feliz. Conformam-se os pares: D. Luis e Aurora, Estrella e D. Alonso, que se cumprimentam e se parabenizam, tendo, ao lado, D. Lope e os criados.

Quatro são as personagens de *Hay Amigo Para Amigo*: D. Leonor, a figura central; D. Diego, seu amante; D. Lope, amigo de D. Diego e D. Isabel, irmã de D. Lope, a elas se ajuntando os criados Puño e Rostro, Flora e Dorotea. Marca-se a intriga pela simplicidade: D. Leonor ama – e ama apaixonadamente – D. Diego, que a repudia por saber que seu amigo se consumia de paixão por ela. Desesperando-se por um amor não-correspondido, D. Lope não aceita o gesto de abnegação de D. Diego e exige deste o pedir perdão à dama injuriada. Sentindo-se enganada, desdenhada, preterida, D. Leonor encrespa-se em ciúme e ódio. Depois, amor, ciúme e ódio se desfazem no ar, e a dama entrega-se ao amor do amigo do ex-noivo, a quem D. Isabel, irmã de D. Lope, servirá de consolo.

A semelhança entre os títulos poderia levar a crer numa deliberada réplica do autor brasileiro. Obra ou não da casualidade, os títulos se assemelham. Os enredos, no entanto, fazem ver que não está em Zorrilla a inspiração de Botelho.

Entre as peças de Lope de Vega comentadas por Valbuena Prat, está *El sufrimiento premiado*,<sup>2</sup> cuja trama deve ter sugerido a Botelho o enredo de sua primeira comédia. Vega trabalha um exemplo de amor desinteressado, sendo Tancredo, o galã abnegado, o arquétipo do amante ideal, fiel e apaixonado. Essa encenação de um amor cortês, platônico e, ao mesmo tempo, inverossímil e irrisório, centrada na figura do enamorado

1. No texto em questão e em outros textos, “amante” tem o sentido de “noivo”.

2. VEGA. *El sufrimiento premiado*, p. XII.

Tancredo e maliciosamente comentada por Prat, foi censurada por G. W. Bacon, ao que se saiba, um dos poucos críticos do século XX que se ocupou da comédia.

Releva salientar, entretanto, que, na intriga do drama do autor do descante, o galã D. Diego favorece os amores de seu amigo D. Lope e não os de sua dama, D. Leonor; na comédia de Lope, o galã Tancredo favorece os amores de “sua” Marcela.

O interesse em provocar admiração e mostrar casos singulares e personagens excepcionais era próprio de Lope de Vega, mas era, também, o de outros comediógrafos seiscentistas, conforme declara Victor Dixon:

La comedia del Siglo de Oro, más idealista que realista, se dedica a la recreación no de lo particular histórico sino de lo universal poético: se interesa por situaciones inauditas<sup>3</sup> o por personajes sobrehumanos; se caracteriza por el intento de provocar *admiratio* en el espectador.<sup>4</sup>

Um segundo mundo: *La Más Constante Mujer*<sup>5</sup> e *Amor, Engaños y Celos*<sup>6</sup>

Em *La Más Constante Mujer*,<sup>7</sup> indicada por Eugênio Gomes como fonte inspiradora de *Amor, Engaños y Celos*, “hablan las Personas siguientes”:

3. Conforme elucida Profeti, em *Un commediografo dell'età di Lope*, duas das comédias de Montalbán – *La toquera vizcaína* e *La deshonra honrosa* – tratam da amizade entre personagens masculinas, que competem em generosidade, descrita com minúcias sinuosas e agudeza de introspecção.

4. DIXON. Prólogo, p. XII.

5. *La más constante mujer* é a comédia de Montalbán de maior fortuna crítica e editorial, como atesta Maria Grazia Profeti em *Un commediografo dell'età di Lope*: “La fortuna della commedia, attestata dalle numerose edizioni in Spagna ed all'estero, è significativa, a dimostrare che un simile rigore organizzativo ed espressivo, che temperava l'esponente sentimentale fin quasi a spegnerlo, godesse della più alta considerazione.” (p. 53). Releva observar que essa comédia não está relacionada entre as obras de Montalbán citadas por Valbuena Prat.

6. Leia-se, em *La dama boba*, de Lope de Vega: “Hable la dama en la reja, / escriba, diga concetos / en el coche, en el estrado, / de amor, de engaños, de celos; pero la casada sepa / de su familia el gobierno (...)”, p. 190-191.

7. Serviu, como fonte de consulta para a leitura da comédia, uma cópia xerocada do texto original: *La mas constante mujer* del doct. D. Juan Perez de Montalvan. Na última folha da cópia (de número 62), lê-se: “Con licencia. En Sevilla, en la Imprenta de Joseph Padrino Mercader de Libros, en calle de Genova.”

o duque de Milão, Federico, sua irmã Rosaura, o galã Carlos, o conde de Puzuol, Isabel Barromeo; Seron, lacaio e Laura e Flora, criadas.

A comédia tem início com as palavras de Carlos Esforcia, que, diante da impossibilidade de declarar, de público, seu amor por Isabel Borromeo – visto que suas famílias são rivais – decide partir de Milão. Isabel opõe-se a essa decisão, mas sabe das dificuldades que vão enfrentar, pois seu pai pretende casá-la com o conde de Puzuol. Além disso, a jovem noiva de Carlos, sem que soubesse, era objeto da paixão do duque de Milão; por seu galã está apaixonada a jovem irmã do duque, Rosaura. Nesse ínterim, os jovens enamorados fogem da corte. Os tentáculos do poder atingem Isabel Borromeo e a trazem de volta a Milão. Sabendo das pretensões do duque – que intenta obrigar Isabel a aceder a seus desejos –, Carlos volta à pátria, arrosta os poderosos e é preso. Rosaura, que se resignara à desventura, liberta Isabel. Comovido pela força da paixão que une os jovens prometidos, o duque Federico, com total desprendimento, pede desculpas ao seu valente vassalo e manifesta a força de seu poder, celebrando as bodas de sua irmã e Urbino, de Isabel e Carlos.

Eugênio Gomes, confrontando as comédias *La Más Constante Mujer e Amor, Engaños y Celos*, faz observações que motivam comentário.

Em primeiro lugar, alude ao fato de que o lugar de ação e os nomes de personagens de Montalbán se repetem na peça brasileira. Lembra, também, que o enredo das comédias difere, mas que

há ainda a aproximá-las o elemento retórico, mediante metáforas, imagens e símiles que denunciam na peça brasileira o influxo do pensamento e da arte de Montalvan, que era por sua vez um assimilador submisso de certos recursos inevitáveis do cultismo.<sup>8</sup>

Toma, como exemplo de “identidade entre as duas peças”, a seguinte passagem, em que o apaixonado Carlos Esforcia assim se dirige a Isabel:

Pues digo, que como sabes  
De tus rayos Gyrasol,  
Mariposa de tu fuego

8. GOMES. O mito do ufanismo, p. 384.

Aguila de tu candor,  
Y Aveja dulce, que à cuenta  
De tus claveles viviò  
Ha seis años que te adoro: (p.2)

Ao duque de Botelho aproveita a imagem, e, diga-se, de maneira mais colorista:

Ésta la luz, y el Planeta,  
En cuyas llamas, y visos  
Como Mariposa, ciego,  
Como Girasol, rendido,  
Al rigor de incendios muero,  
Al favor de rayos vivo. (p.116)

A imagem da “Aveja dulce”, que não foi acolhida na comédia do descante, aparece em Marino – *ape leggiadra* e está inscrita, por exemplo, no madrigal II das *Rimas Castelbanas* – “Anarda negando certo favor”.

Culpóme por agravios  
(Por querer ser Abeja de tus labios)  
Anarda esquiva (...)

No entanto, ao autor de “O mito do ufanismo” esqueceu dizer que muitas das metáforas, imagens e símiles de *La Más Constante Mujer* estão em *Hay Amigo Para Amigo*, “réplica” de *No Hay Amigo Para Amigo*.

Veja-se uma das imagens assimiladas pelo comediógrafo baiano. Quando se vê pressionada por mil contrariedades, Isabel, a heroína de *La Más Constante Mujer*, sente que matam seu amor:

(...) Claro está,  
pues que con trazas, y cautelas  
Rosaura, el Duque, mi padre,  
tu temor y mi paciencia,  
Le están haciendo a pedazos,  
y quebrantando dos piedras. (p.10)

Quando D. Lope pede a D. Leonor clemência pelo desdém de D. Diego, em *Hay amigo para amigo*, ela adverte, usando a imagem do ébano que se converte em pedra:

Ansí también padeciendo  
Mi corazón el nocivo  
Golpe injusto de traiciones,  
Fué cortado, y dividido  
En dos vitales pedazos,  
Que el sentimiento los hizo  
Quedando entonces tan duro,  
Que ébano se ha parecido,  
Pues ya piedra le conozco  
Cuando el golpe le averiguo. (p.105-106)

Ao crítico esqueceu dizer, também, que o enredo de *Las Más Constante Mujer* está em *Los Amantes de Teruel* – também de Montalbán –, e que ele já “estava” em *Castelvines y Montesés*, em *Romeu e Julieta*, cujas raízes estão no drama latino...

Depois de chamar a atenção para as frases intimativas com que se iniciam as comédias de Botelho e Montalbán, Eugênio Gomes considera: “Em suma, não há nenhuma ‘color americana’ nas comédias de Botelho de Oliveira, ambas espanholas pela língua, pelo espírito, pela técnica e até pelos tons”.<sup>9</sup>

Tal consideração parece descabida. Não tinha o autor de *Música do Parnasso* pretensão de fazer obra dramática de cor americana. Estava ele imerso no mundo do teatro barroco hispânico, o qual se cingia a modelos tradicionais. “No mundo barroco”, adverte João Adolfo Hansen, “os temas são tópicos muito convencionais, afinal já conhecidos da tradição”.<sup>10</sup> E a codificação barroca, adverte ainda Hansen, está fixada “como prazer sensível dos procedimentos com que os temas são desenvolvidos”.<sup>11</sup>

9. GOMES. O mito do ufanismo, p. 384.

10. HANSEN. *A sátira e o engenbo*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, p. 32.

11. HANSEN. *A sátira e o engenbo*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, p. 32.

E é sob essa ótica que se deve fazer a leitura do descante de Manuel Botelho de Oliveira.

A segunda peça do descante cômico de Botelho de Oliveira, *Amor, Engaños y Celos*, tem como personagens Violante<sup>12</sup> (princesa de Mântua) e Carlos Farnesio (vassalo do duque de Mântua); o duque de Mântua e Margarita, sua prometida; Enrique (irmão de Margarita). E, naturalmente, os criados Dinero e Fabio, Clavela e Celía, e soldados. A intriga da peça é bastante complicada: “*La representación comienza creando una extraordinaria confusión*”:<sup>13</sup> Violante, temendo que seu irmão, o duque de Mântua, não aceitasse a sua devoção por Carlos Farnesio, cria para si uma outra identidade,<sup>14</sup> “Margarita”. Ora, a verdadeira Margarita – a quem Violante confessara a paixão por Farnesio, mas não a “posse” de seu nome – é a prometida do duque e, portanto, sua futura cunhada. Eis formado o imbróglío: supondo estivesse o oficial apaixonado por “sua” Margarita, o duque se exaspera, tomado de ciúmes e ódio, e Margarita se vê injuriada não só pelo fato de o amante descrer de sua constância, mas também por estar Farnesio enganando Violante.<sup>15</sup> Carlos oscila entre o medo do tirano e o amor por “Margarita”. Em Violante, a proibição fez maior a excitação e o desejo. Incitada pela curiosidade – para gáudio seu e desespero dos... “outros” – a jovem arvora-se em manipuladora da situação, fazendo “deles” títeres, pobres e obedientes fantoches. Configura-se o jogo, o brinquedo – *scherzzo* perigoso que dá prazer a quem brinca. (*La confusión*) *va en aumento a medida que se*

12. Como D. Garcia de *La verdad sospechosa*, Violante recorre à mentira para conquistar a pessoa amada. Ele cai na rede que ele mesmo havia tecido; ela consegue se desvencilhar e obter o desejado galardão.

13. O resumo da peça segue as etapas da fabulação de comédias, apontadas por Joaquín Casaldüero ao analisar – dando destaque à dramaturgia de Calderón de la Barca – o teatro espanhol do século XVII. Por isso, a designação de tais etapas está em espanhol.

14. O autor de *Las edades de oro del teatro*, K. Macgowan W. Melnitz, adverte: “Los auditorios [ingleses] aceptaban las pociones mágicas y los disfraces que no lograrían engañar ni a un niño”. (p. 148). O mesmo se poderia dizer de outros muitos auditórios.

15. A situação configura-se incrível, impossível. Tancredo, o galã de *El sufrimiento premiado* de Lope de Vega, Diego de *Los amantes de Teruel*, D. Álvaro, de *No hay amigo para amigo*, todo um elenco de heróis e heroínas, enfim, sofre paroxismos de ciúmes.



*va avanzando; el interés siempre tenso pasa de sorpresa en sorpresa...*” Aos conselhos da sensata criada e confidente Violante responde:

Aunque sepa Margarita  
Que amo a Carlos, no quisiera  
Que de su nombre supiera  
El engaño que me excita. (p. 154-155)

O príncipe não se vinga da honra ofendida – e bem o poderia! Exalta-se com os atrevidos excessos de Margarita; Margarita, desejosa de esclarecer a enganosa situação, sujeita-se, ainda uma vez, aos caprichos da cunhada; Carlos se vê entre as burlas e os atrativos de “Margarita”; Violante/ “Margarita” vai mais adiante, enreda e se enreda. Masoquista e fantasista, sendo Violante ela quer ser amada como “Margarita”. *Cuando hemos perdido la esperanza de que se saque de ese labirinto, breve, rápidamente, triunfa el ingenio del dramaturgo.*<sup>16</sup> Depois de encenar ameaças de duelos – o duque e seu criado Fabio lutam com Carlos e Dinero e com Enrique, que chegara, sem avisar, das lutas carlistas;<sup>17</sup> depois de jogar com luz e sombra, de iludir e ferir com vozes que se escutam sem se identificarem – Margarita se declara a Carlos, acreditando estar falando com o duque; Violante confirma o seu amor pelo oficial, mas quem a escuta é... o irmão –;<sup>18</sup> depois de apresentar, na cena, vultos embuçados que se mostram/entremostam, o autor triunfa. E o fio de Ariadne que possibilitaria a saída do labirinto está nas mãos de Violante. Consciente de que mais longe ela não poderia ir, consciente de que os caminhos de sua trama poderiam conduzir a descaminhos de vingança,

16. “Il suffit alors qu’un événement se produise pour que la crise veuille un dénouement rapide”. Nota de Bernard Lalande no texto de *Andromaque* de Racine. (p. 15)

17. O autor se refere às lutas empreendidas por Carlos I da Espanha/ Carlos V da Alemanha, imperador de desmedida ambição. O duque de Mântua intenta mandar seu rival aos campos de batalha:

(...) mandarte quiero  
A Florencia en favor de Carlos Quinto,  
Cuyos soldados con Mavorcio instinto  
La cercan (...) (p. 117)

18. Situação cênica presente em comédia de Pérez de Montalbán: o *gracioso* é quem ouve as queixas de amor do galã.

ela se revela a Carlos como Violante. Desfeito o equívoco, a primeira reação do príncipe é investir contra Farnesio. Mas *noblesse oblige*.<sup>19</sup> Ele já oferecera a Farnesio a mão de sua irmã. Um príncipe não pode voltar atrás. Aliás, nem precisaria porque já a trama havia esclarecido – muito timidamente na fala do criado do duque, Fabio – que Carlos Farnesio era primo dos príncipes de Parma, o que resolvia o problema da incompatibilidade de níveis sociais. Esses reconhecimentos que aplainam caminhos, que resolvem dificuldades da intriga são recorrentes no teatro espanhol seiscentista. Veja-se, por exemplo, *Del Rey Abajo Ninguno*, de Francisco de Rojas Zorrilla, e *El Vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina. Com a estratégia da agnição, resolve-se a situação do lavrador Don Garcia, na primeira comédia, e de Mireno, na segunda.

*Amor, Engaños y Celos* termina com um pequeno “discurso” da travessa e voluntariosa Violante, que, de um certo modo, explica a trama da comédia, sintetizando a intriga. Esse fechar o texto com a fala de uma das personagens – esse epílogo – reflete influência de Rojas Zorrilla, que conclui sua mais valiosa comédia – *Del Rey Abajo Ninguno, y Labrador Más Honrado, Garcia del Castañar* – com a fala de D. Garcia. Nessa fala, ele dá a conhecer não só a sua ascendência nobre, como também a de sua mulher, Doña Blanca. Também Lope de Vega conclui *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* com um discurso, o de Peribáñez; em *El Mejor Alcaide, el Rey*, cabe a Elvira a síntese do drama. Tello, em *El Caballero de Olmedo*, retoma parte da trama e pede justiça ao rei.<sup>20</sup>

19. Ver, em *El Rei Seleuco*, a situação em que se viu colocado o rei ao saber do “físico” que a salvação do filho – que morria por amor – estava nas mãos de uma mulher casada.

Rei     A mulher que eu tivesse  
        Dar-lha-ia. Oxalá  
        Que êle a Rainha quisesse!

Físico  Pués déla, si le parece,  
        que por ella muerto está. (CAMÔES. *El Rei Seleuco*, p. 773)

Seleuco, o pai, viu-se obrigado a entregar a Antioco, seu filho, a desejada madrastra, Estratónica.

20. Na verdade, o texto de Botelho e Lope de Vega avançam ainda um pouco, mas o que se segue às falas tem pouca significação para o conjunto. As falas de D. Garcia, Peribáñez e Elvira e Tello se encontram no anexo da tese.

## Os motivos na comédia seiscentista

No século XVII, afirma Mornet, “*on ne se fait jamais scrupule d'emprunter. Tous les sujets sont à tous*”.<sup>21</sup> Como adverte Profeti, uma tipologia de base que não muda – que se alarga até o teatro contemporâneo – dava ao autor o prazer intelectual de procurar, no tecido limitado, novas e estimulantes combinações.<sup>22</sup> Espanhóis, franceses e ingleses buscam inspiração em Plauto, Terêncio, Tito Lívio, Sêneca, Lucano, Plutarco. Espanhóis se inspiram na literatura italiana; franceses encontram idéias nos textos espanhóis; Shakespeare saqueava a novelística italiana.

Era de se esperar, portanto, que Botelho de Oliveira dramatizasse assunto já explorado. O enredo de *Hay Amigo Para Amigo* não é – como já se viu – o de *No Hay Amigo Para Amigo*; essas peças dramáticas, no entanto, guardam relações entre si, no que diz respeito a motivos, traços, situações. O “motivo da abnegação”, supremo devotamento que se repete e surpreende, por exemplo, aparece em *El Sufrimiento Premiado* e em *Hay Amigo Para Amigo*, cujos protagonistas, vendo-se preteridos em seu amor, pedem àqueles por quem sua dama morre de amores não a repudiem.

## Um motivo essencial: o amor e os ciúmes nos dramas do teatro espanhol do século XVII

Omnia vincit amor; et nos cedamus amori<sup>23</sup>

Para comprovar a tese de que a comédia espanhola do século XVII é “un juego de amor”, Joaquín Casalduero, analisa, em função desse tema, a famosa tetralogia dos dramas de honra de Calderón de la Barca: *El Médico de su Honra*, *El Mayor Monstruo del Mundo*, *El Pintor de su Deshonra* e *A Secreto Agravio Secreta Venganza*.

21. MORNET. *Histoire générale de la littérature française* (exposée selon une méthode nouvelle). I. *Histoire d'ensemble*, II. *Histoire détaillée des grandes oeuvres*, p. 44.

22. PROFETI. *Montalbán, un commediografo dell'età di Lope*, p. 67.

23. “O amor tudo vence e cedamos nós ao amor.” (Virgílio, Écloga X, v. 69).

Trata-se de um amor exorbitado, inelutável: “A esa locura de amor – medida colosal del Barroco, de la Roma imperial revivida por el imperio español – corresponde una locura de celos”,<sup>24</sup> adverte o autor.

Em *El Mayor Monstruo del Mundo*, diz o dramaturgo sobre o *amor locura*:

... y esta parte  
dirás y diránlo todos  
que es locura: no te espantes  
que cuando amor no es locura  
no es amor.<sup>25</sup>

Como observa Prat, Lope de Vega, em seu ensaio sobre a arte de fazer comédias, preceitua que os afetos dos amantes têm de comover “con extremo a quien escucha”.<sup>26</sup> Unindo a teoria à prática, o dramaturgo escreveu um quase ilimitado número de comédias iluminadas pela paixão. Veja-se, por exemplo, a tetralogia *Fuente Ovejuna*, *El Mejor Alcalde*, *el Rey*, *El Caballero de Olmedo* e *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. A essa tetralogia poder-se-ia acrescentar *El Castigo sin Venganza*, belíssimo drama de amor e ciúmes.<sup>27</sup>

O amor é o tema também de *No Hay Amigo Para Amigo* e *La Más Constante Mujer*, obras, respectivamente, de Rojas Zorrilla e Pérez Montalbán, discípulos de Calderón de la Barca e de Lope de Vega. Sob o signo do amor, elabora Botelho de Oliveira o seu descante. Amar e sofrer, sofrer e amar é o drama de Aurora e Estrella, D. Luis e D. Alonso; de D. Lope

24. CASALDUERO. Lo que es la comedia del siglo XVII español: un juego de amor, p. 198.

25. BARCA. *El mayor monstruo del mundo*, apud CASALDUERO. Lo que es la comedia del siglo XVII español: un juego de amor, p. 197.

26. PRAT. *Literatura dramática española*, p. 133.

27. O anexo da tese traz o resumo dessas comédias. Da peça *El castigo sin venganza* de Lope de Vega derivou a de Calderón de la Barca *A secreto agravio secreta venganza*. O autor de *La vida es sueño* buscou, na dramaturgia lopesca, tramas para suas comédias, às vezes sem mudança de título, como é o caso de *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra*. *El alcalde de Zalamea*, lembra Menéndez Pelayo, “se parece, entre otras que fuera prolijo enumerar, a *El mejor Alcalde el Rey*, a *Fuente Ovejuna*, a *Peribáñez*, a *El Comendador de Ocaña*, de Lope.” (PELAYO. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria III*, p. 232).

e Leonor, do duque de Milão e Rosaura, sua irmã, de Isabel Borromeo e Carlos Esforcia, do duque de Mântua e de Margarita, de Violante e Carlos. No entanto, as figuras do descante de Botelho não lembram aquelas da peça de Zorrilla. Enquanto seres amorosos, deixam no limbo as primeiras. Focalizem-se, como protótipos de amantes, D. Leonor e D. Lope; o duque e Violante.

A jovem e bela D. Leonor – que, por seu fervor amoroso, lembra a heroína Isabel de *La Más Constante Mujer* – torna-se objeto da paixão de D. Lope, que se rende aos seus encantos sem saber que ela é a noiva de seu extremado amigo, D. Diego. Tem-se ciência dessa paixão violenta, irresistível por meio do monólogo do fidalgo Lope. Apresentando-se em cena – eis um segundo momento – a protagonista, rendendo-se à força dos presságios,<sup>28</sup> vê confirmado o equilíbrio instável do sentimento amoroso. Equilíbrio instável que se exterioriza pela previsível mudança na natureza. Depois, ao receber do noivo a notícia de que ele vai se casar com outra, tenta demovê-lo dessa decisão e, despeitada por se ver preterida, lança-lhe violenta diatribe, em que se observa.

el empleo típicamente calderoniano de la frase entrecortada. Cuando un personaje, ya ante otra figura, ya en soliloquio, se ve atado en lazos de angustia, de aflicción o de duda, suele intercalar, entre el hilo de su discurso, una serie de comentarios íntimos, muchas veces meramente interjeccionales.<sup>29</sup>

Numa terceira etapa – e como consequência da fatalidade caprichosa –, a “amante” de D. Diego conforma-se em “ser amada” por D. Lope. Seu gesto e suas palavras traduzem um mundo de aceitação e conformismo.

D. Leonor. Ya que el hado os fué piadoso,  
Ya que amor os fué propicio,<sup>30</sup>  
Ésta es mi mano, D. Lope. (p.107)

28. O motivo dos presságios é estudado na tese. Por motivos óbvios, não será aqui analisado.

29. PRAT. *Historia de la literatura española*, p. 207.

30. Note-se a bímembreção distribuída em dois versos e a anáfora. As frases, juntas, reforçam a mensagem de Leonor.

Decisão que é refúgio para as decepções afetivas ou emocionais, uma forma de esquecer-las; decisão que pode servir de salvaguarda para o futuro. Decisão que a insere nas regras da sociedade da época. Somente um outro caminho se lhe apontava: o da religião. Ela sabe que: “On se ne marie pas pour soy; quoiqu'on die on se marie autant ou plus pour sa posterité, pour sa famille (...). Un bon mariage refuse la compagnie et conditions d'amour, il tasche à présenter celles de l'amitié”.<sup>31</sup>

Decidindo ceder a noiva ao amigo, Diego fere-a duplamente: Leonor sente-se diminuída por essa decisão porque a amizade falou mais alto que o amor; Leonor conscientiza-se de que ela é joguete do destino e do “homem”. Amada por D. Lope, Leonor caminha da irracionalidade do amor à racionalidade de uma decisão imparcial. Sente que o mundo não tem sentido. Rejeitada, sucumbiu aos ciúmes e ao ódio. Desaparecendo o ódio e os ciúmes, fica desalmada. Afinal, o que é a vida? “Isto é a vida; não há planger, nem imprecicar, mas aceitar as coisas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante”.<sup>32</sup>

A desilusão leva a protagonista ao desamor. Inércia. Tristeza. Conformismo. Um olhar que se projeta no nada. Vida trágica, “governada por el hado inhumano, impredecible y vacio de significado”.<sup>33</sup>

Leonor e as altas figuras da comédias do teatro barroco seiscentista. Das amantes Doña Blanca, Elvira, Casilda, Cassandra, Isabel Borrromeo. Uma diferença, no entanto: foi amante, mas não amada.

D. Lope, prezado como amigo, desprezado como amante,<sup>34</sup> Botelho no teria buscado no trágico Carlos Esforcia de *La Más Constante Mujer*, no infelicíssimo conde Federico de *El Castigo sin Venganza*, herói sombrio e dado a dramatizar-se a si mesmo, e no devotado Tancredo de *El Sufrimiento Premiado*.

Comprazem-se Lope e Federico na dor do amor; desesperam-se ambos pela impossibilidade da pessoa amada, sendo-lhes, por isso, prazerosa a idéia da morte.

Diz D. Lope:

31. MONTAIGNE. In: LEITE. *Psicologia e literatura*, p. 151.

32. ASSIS. *Machado de Assis seus melhores contos*, p. 113.

33. HIGHET. *La tradición clásica*. I, p. 327.

34. Também o motivo da abnegação, detidamente estudado na tese, não será aqui analisado.

Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

Si muero, D. Diego, es justo  
El morir, pues se me ordena,  
Se otros mueren de una pena,  
Que yo me muera de un gusto. (p. 37)

Lamenta-se Federico:

tú me engañas, yo me abraso;  
tú me incitas, yo me pierdo;  
.....  
porque es tanto mi peligro  
que juzgo por menos daño  
pues todo ha de ser morir,  
morir sufriendo y callando.<sup>35</sup>

Contenta-se Tancredo em ver amada a amada:

El que a mí me ha de querer,  
a mi Marcela ha de amar,  
e así os quisiera rogar  
la dejéis de aborrecer.<sup>36</sup>

O duque de Mântua, a quem a irmã Violante teme por galante nas coisas do amor, mas grosseiro nas questões de honra,<sup>37</sup> não é modelo de hombridade, sua fraqueza de caráter revela-se no seu maquiavelismo. Deveria Carlos Farnesio preito de honra como vassalo. Deixando de mandá-lo à luta, torna-se-lhe Farnesio, por mais uma razão, devedor. E essa dívida de honra, ela a torna mais “pesada” fazendo dele seu confidente.

35. *El castigo sin venganza*, p. 174. Veja-se a sintaxe violentada no penúltimo verso: “porque mi peligro es tanto / que morir sufriendo y callado / juzgo por menos daño / pues todo ser ha de morir”.

36. VEGA. *El sufrimiento premiado*, p. 24.

37. Nos dramas castelhanos, resume Menéndez Pelayo, “la heroína es habitualmente una hija soltera, huérfana de madre, y sujeta a la autoridad de un padre o de un hermano, celoso guardador de su honra, y muy propenso a la ira”. (PELAYO. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria III*, p. 127).

De ti mi pecho los secretos fia,  
Porque puedas saber la amistad mía,  
Pues quien secretos fia, es claro efeto,  
Que entrega el corazón en un secreto.<sup>38</sup> (p.117)

Esse estratagema de intriga está em *La Más Constante Mujer*. Ele está, também, em *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. O astuto comendador, com o propósito de afastar Peribáñez de Casilda, arma-o cavaleiro e manda-o à guerra. Arditosamente, Peribáñez fá-lo, antes da partida, responsável por sua casa e família.

Mi casa y mujer, que dexo,  
por vos, rezién desposado,  
remito a vuestro cuidado  
cuando de los dos me alejo.  
Esto os fio, porque es más  
que la vida, con quien voy;  
.....  
mirad cómo le guardáis  
O quexaréme de vós.<sup>39</sup>

Por fim, a figura de Violante, a irmã do duque de Mântua, jovem que, não cuidosa das artes do divino arqueiro, viu-se arrebatada pelo amor de Carlos Farnesio. Vivendo numa sociedade que impossibilitava à mulher ser dona de si e responsável por suas próprias atitudes, a jovem princesa resolve expressar o seu protesto contra o *statu quo*. Por saber que lhe é negado o direito de amar a quem não tem o seu nível social, dá a si mesma o direito de fantasiar. Fantasias talvez lhe proporcionassem algum alívio imediato. Sob o equívoco causado pela mudança de nome (Violante – Margarita), construíram-se os episódios cada vez mais complexos e de difícil solução.

38. Ver jogo de palavras fia/fia. O duque lembra, de certo ângulo, D. Alonso de *No Hay Amigo Para Amigo*. Ambos prometem, ameaçam vinganças, mas não as cumprem; alardeiam gestos jactanciosos, mas se encolhem. Interessa-lhes, antes de tudo o mais – a paz do amor. (!)

39. VEGA, Lope de. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, p. 160. Note-se a grafia arcaica em *dexo, rezién, quexaréme*, hoje *dejo, recién, quejaréme*.



Valer-se do estratagema da troca de nomes era procedimento bastante comum na comédia de Rojas Zorrilla. Lembre-se que D. Luis se apresentou a Aurora como D. Carlos. Em *Donde Hay Agravios Non Hay Celos y Amo Criado*, D. Juan de Alvarado se faz passar por Sancho, seu criado. Procedimento freqüente também na novela de Montalbán: a jovem Aurora, de *La Hermosa Aurora*, se apresenta com nome falso. O mesmo ocorre com *A Lo Hecho No Hay Remedio*, observa Profeti.<sup>40</sup> E não se esqueça de que Isabel, a tímida, fez-se passar por outra dama para aprazar encontro com o segundo galã, D. Diego, em *Hay Amigo Para Amigo*.

Além de tentar desorganizar o mundo dos que estão à sua volta, Violante expressa verbalmente o seu repúdio às decisões do irmão, a quem cabe resolver com quem ela deve se casar, e do primo Enrique, que a pedira em casamento ao chefe mantuano.

¿Sois tan atrevido, Enrique,  
Que me pedís a mi hermano,<sup>41</sup>  
Sin que en vuestras pretensiones  
Ni un rasguño, ni un retrato,  
Ni una sombra de favores  
Os haya mi gusto dado?

E, quando o pretendente redargue,

Señora, mi bien.

a jovem reprova-lhe a ousadia:

¿Qué es esto?  
Enrique, cerrad el labio,  
Que aunque mujer... (p.207)

40. PROFETI. *Montalbán, un commediógrafo dell'età di Lope*, p. 20.

41. Uma das personagens de Calderón de la Barca, em *El pintor de su deshonra*, condena as leis da sociedade que regem os destinos das pessoas. Leia-se a seguinte passagem: "Poco del honor sabía / el legislador tirano, / que puso en ajena mano / mi opinión, y no en la mía." (Apud PRAT. *Historia de la literatura española*, p. 252)

Também Leonor e a tímida Isabel – as heroínas da primeira comédia – sabem o que querem. São criaturas determinadas, voluntariosas.<sup>42</sup>

A inteligente Violante se mostra ao irmão como uma possível “amadora” – tendo condição e idade para amar Farnesio... Trata-se de uma realidade que ela tenta mostrar, mas que o irmão não pode alcançar.

O astucioso duque “não é capaz de ver o que deve ser visto”.<sup>43</sup> Essa incapacidade de não entender o óbvio – de que resulta, aliás, o prosseguimento da trama – manifesta-se em Don Lope, personagem de *Como Amante y Como Honrada*, comédia em que Montalbán intensifica motivos que poderiam ter fácil solução. Grazia Profeti assim comenta o trecho da peça dramática, com a qual, de certa maneira, poder-se-ia relacionar *Amor, Engaños y Celos*:

Don Lope no ha nulla di preciso da rimproverare alla cugina Leonor, sua promessa sposa, anzi ne conosce a fondo l'incorruttibile forza d'animo, ed il suo amore gli appare ben manifesto. Solo un certo turbamento dell'amico don Juan può farlo sospettare, unito alla storia d'amore che questi ha raccontato. Sarebbe sufficiente a dissipare ogni timore rifletterci che doña Leonor ha una sorella, doña Ana, cui potrebbero indirizzarsi, como è in effetti, le attenzioni di don Juan.<sup>44</sup>

42. A jovem Isabel Borromeo de *La más constante mujer* não pode ser esquecida quando se fala em determinação e vontade. No pretender ser a dona de seu destino é nela que se mira Violante. Quando Carlos Esforcia se apresta para deixar Milão porque sabe que vão casá-la com outro, ela afirma que não há razão para a fuga.

Por soy yo la que casan,  
y no he de casarme yo  
con otro, viviendo tu,  
y queriendonos los dos. (p. 1)

43. Sobre o eixo realidade x aparência e outras polaridades, ver trabalho de Ana Lúcia A. Gazolla in *O enigma do Édipo-Rei: dualismo e temporalidade*, p.53. *Ensaíos de literatura e filologia*, 4, 1983/1984. Leiam-se versos de Quevedo, que Gregório de Matos, de acordo com Segismundo Spina, teria imitado em “Aos vícios”: “Siempre há de sentir lo que se dice / Nunca se há de decir lo que se siente?” (SPINA. *A poesia de Gregório de Matos Guerra*, p. 177).

44. PROFETI. *Montalbán, un commediografo dell'età di Lope*, p. 77.

Botelho trabalhando tramas de amor, em que amor é um jogo, trabalhando uma galeria de tipos humanos sentimentais em busca de paixão – e a quem a paixão fulmina –, coloca o leitor não só no mundo dramático de Rojas Zorrilla e Pérez Montalbán, como também no de Lope de Vega e de Calderón de la Barca.

### Reflexos nos textos de Botelho de outros motivos comuns à comédia seiscentista

O pequeno mundo dramático de Botelho de Oliveira centra-se, como se viu, no motivo essencial do amor. Entretanto, vários outros motivos – que povoam a dramaturgia do século XVII – encontram reflexos em seu descante. O motivo do criado, por sua importância na dramaturgia dos engenhos peninsulares e, conseqüentemente, no descante de um autor constantemente a elas apegado, será detidamente trabalhado.

- Motivo do criado

O primeiro autor dramático a utilizar realmente os comediógrafos romanos, deles tomando os criados astutos, enredadores, jactanciosos, foi – afirma Gilbert Highet em sua *La Tradición Clásica* – Bartolomé Torres Naharro.<sup>45</sup> Sobre o papel do gracioso em Naharro, comenta Menéndez Pelayo:

Técnicamente [la pieza *Serafina*] ofrece la novedad del personaje del *gracioso*, entendiendo como tal, no precisamente el lego (que es de la misma familia que el *bobo* de las églogas y de los autos), sino el criado de Lenicio, maligno y sentencioso, valentón de fingidas pendencias, y astuto confidente en las empresas amatorias (...).<sup>46</sup>

45. Bartolomé Torres Naharro (? +1539), autor dramático e teorizante da literatura espanhola, cuja comédia é considerada miniatura da comédia lopesca.

46. PELAYO. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, p. 360.

A figura do *gracioso*<sup>47</sup> vai comparacer, quase sempre, nas peças posteriores à sua *Comedia Himenea* tendo em Lope de Vega um relevo especial, uma intervenção determinada e sistemática. A respeito da presença do *gracioso* – cujo espírito realista contrastava com o do fidalgo idealista – observa Valbuena Prat:

Tal como Lope idea su gracioso, su papel esencial corresponde a un determinado aspecto de la vida. Junto al idealizado héroe o galán, el gracioso, en técnica de claroscuro, representa lo bajo o grotesco: el miedo, la ausencia del principio del honor, la tosquedad sensual, la glotonería.<sup>48</sup>

Em *No Hay Amigo Para Amigo*, Zorrilla continua a tradição do elemento *gracioso*, caracterizada pela presença dos criados Moscon e Otañez, pessoas travessas, bufonas, covardes, sensuais, medrosas, amorosas, vulgares, gluttonas. Nessa comédia – assim como em outras do mesmo autor<sup>49</sup> –, as ações dos criados se unem às daqueles a quem servem. Eles participam da intriga como interlocutores do amo, descobrem-lhe os hábitos e fraquezas, revelam seus sentimentos. Nos momentos cruciais do drama, entretanto, sua presença é dispensada.

Moscon<sup>50</sup> – o criado – e Otañez – a ama – são, de seu natural, pessoas amáveis, risonhas e espontâneas, mas, por força das circunstâncias de uma realidade que lhes é hostil, são obrigadas a tomar atitudes transgressoras. Já na primeira jornada, eles se apresentam, aparecendo no espaço dramático com a finalidade de distender a atmosfera carregada do drama: o galã D. Luis, num cenário urbano, coloca os espectadores/leitores ao corrente dos antecedentes da ação que se inicia. Fazem rir – nesse momento e em outros – e, ao mesmo tempo, são personagens de uma intriga secundária, que revela um mundo do “pequeno”, que rouba o “grande” e o adula para poder subsistir.

47. *Gracioso*. “Espanhol *gracioso* por elipse de *lacayo gracioso*; Latim *gratiosu(m)*, cheio de graça (Massaud Moisés, p. 267). Nos dramas sacros, nos *simples* de Juan de Encina já se esboça o *gracioso*. A *gracioso* corresponde, no italiano, *buffo*. Lope de Vega chamava o criado de *figura de donaire*.

48. PRAT. *Historia de la literatura española*, p. 39.

49. Ver, por exemplo, *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado; Entre bobos anda el juego, Don Lucas Cigarral; Del rey abajo ninguno*.

50. Bem escolhido o nome do criado, pois, na linguagem figurada e familiar do espanhol, *mosca* é pessoa impertinente.

O espaço do criado Fabio, em *El Sufrimiento Premiado* é mais reduzido. Cabe-lhe criticar, uma que outra vez, o devotado amor de seu amo, Tancredo, por Marcela. Esse amor lhe causa – e também às outras personagens do drama – assombro e incredulidade. Além disso, como todo criado que se preza, ele vai se “vender” por dinheiro e por amor.

Na primeira comédia do descante de Botelho de Oliveira, o elemento cômico é representado por Puño e Rostro, criados D. Diego e D. Lope, respectivamente; as aias Flora e Dorotea servem de confidentes: D. Leonor é a ama de Flora; D. Isabel, de Dorotea. Na segunda, *Amor, Engaños y Celos*, os *graciosos* são Dinero, o criado de Carlos Farnesio; Celia, a criada de Violante, e Clavela, a criada de Margarita. Saliente-se que, além de cumprirem o papel de confidentes,<sup>51</sup> têm, como o gracioso masculino, Dinero, “los mismos rasgos persistentes de parodia e visión cómica del personaje central”,<sup>52</sup> a que se refere Valbuena Prat.

No estudo do motivo do criado, as figuras de Puño e Rostro, da comédia *Hay Amigo Para Amigo*, revelam-se, uma vez que lhes cabe papel de relevo, superiores às de Dinero, Celia e Clavela, na comédia *Amor, Engaños y Celos*.

Em *Hay Amigo Para Amigo*, galãs e criados constituem uma verdadeira unidade dramática. Há duas histórias, mas a história dos criados pode ser vista como paródia<sup>53</sup> da outra história. Paródia aqui tomada no sentido tradicional – canto que corre paralelo – contracanto, que imita comicamente o tema e a forma da outra história. Botelho toma a trama que envolve D. Diego e D. Lope, reescrevendo-a num segundo plano:<sup>54</sup> há uma história trágica – a

51. Em relação ao papel das criadas em suas comédias, são dois os procedimentos do autor do descante: ou elas são as confidentes das fidalgas a quem servem (Flora e Dorotea) ou são, além de confidentes, parceiras do gracioso. Clavela e Celia, criadas graciosas de *Amor, engaños y celos*, seguem as pegadas de Otañez.

52. PRAT. *Historia de la literatura española*, p. 41.

53. “Paródia designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente o tema ou/e a forma de uma obra séria”. MOISÉS. *Diccionario de termos literários*, p.358.

54. O comediógrafo fez o que modernamente se chama de jogo intratextual, estudado por Tynianov e Bakhtin. Dar forma cômica a uma ação grave é característico da arte dramática de Calderón de la Barca. Como adverte Casaldueiro, “el mismo asunto puede desembocar en la tragedia o en la comedia”. (Op. cit., p. 195)

dos galãs – que é ridicularizada na “comédia” de Puño e Rostro. Juntos nessa imitação cômica, os *graciosos* ousam respostas a objeções atrevidas, dão conselhos, concertam manobras e cascadeiam chistes e disparates.

Já o nome dos criados chama a atenção em *Hay Amigo Para Amigo*: Puño e Rostro. Qual a razão desses nomes?, perguntaria curioso o leitor.

Para esses apelidos o comediógrafo teria buscado inspiração em *El Sufrimiento Premiado*. Leiam-se os versos da fala de Ginebra,<sup>55</sup> a mãe da jovem Feliciania, aconselhando a filha a aceitar a corte do conde Hipólito, que tem presenteado “as suas mãos de Celestina” com prendas e dinheiro; por isso a mãe alcoviteira o exalta e despreza o jovem Torcato, soldado “sem eira nem beira”:

Vuelve esos ojos villanos  
y mira este grande señor  
que ha humillado su valor  
a la escoria de tus manos.

Deja ese inútil Torcato  
.....  
que en cansándose este monstro  
desos brazos regalados,  
luego tendrás dos estados  
Concentaina y Puñoenrostro.<sup>56</sup>

O nome Puñoenrostro, Botelho o teria recortado – Puño e Rostro. Os nomes foram muito adequadamente escolhidos – os criados são homens que se arrogam de valentes, mas, na verdade, são dois poltrões, verdadeiros *gallinas*, como se dizia na época e ainda hoje se diz – no espanhol e no português familiar. O autor vai juntar os nomes Puño e Rostro em:

P. Si ¿quién vá? nos preguntare  
La justicia muy severa,  
El conde de Puño en Rostro  
Responderemos. (p.23)

55. VEGA, Lope de. *El sufrimiento premiado*, p. 47.

56. VEGA, Lope de. *El sufrimiento premiado*, p. 138.

A mensagem irônica de Puño é facilmente apreendida.

Puño e Rostro aparecem em cena. E o fazem – como observou Ezra Pound em relação à entrada dos graciosos – “au moment exact où l’action dramatique devient insupportable”:<sup>57</sup> D. Lope, ferido pelo Amor, está preso de uma violenta paixão por D. Leonor que, embora ele não saiba, é a noiva de seu dileto amigo, D. Diego. Este se vê, assim, colocado ante um dilema: deve ceder a amada ou deixar que o amigo se consuma de paixão?

Entram, pois, em cena os criados, Puño e Rostro. E o primeiro, entrevendo um vulto, diz:

Bien obscura está la noche,  
Que por más la encarezca,  
Me parece por lo obscuro  
Un cultidiablo<sup>58</sup> poeta. (p. 20)

A noite, ainda que muito obscura, é menos obscura que o obscuro do poeta – eis a ironia do *gracioso*.

Nas palavras de Puño, satiriza o comediógrafo o falar culto. Aos autores seiscentistas ocorria censurar o virtuosismo do culteranismo e do conceptismo, mas é verdade, também, que se deixavam seduzir por essa linguagem, mostrando-se virtuosos nas habilidades dialéticas, imagéticas e versificatórias. Essa foi a prática de Gregório de Matos Guerra, de Francisco Manuel de Melo; essa foi a prática, também, de Lope de Vega: “Éste fué uno de los mayores adversarios de Góngora.” No entanto, reconhece que “fué culto su poeta favorito Garcilaso (...) y admira hondamente a Herrera, incluso en momentos en que su retórica – como en la *Ode a San Fernando* – estaba cerca de la riqueza de léxico y sintaxis culterana”.<sup>59</sup>

No *acto* primeiro de *El Castigo sin Venganza*, o famoso comediógrafo coloca, juntos, em cena, o duque de Ferrara e seus criados, Febo

57. POUND. *Esprit des littératures romanes*. Essai traduit de l’anglais par Pierre Alien, p. 249.

58. Veja-se, em *El castigo sin venganza*, a palavra *cultidiabesco*, que Lope de Vega criou para qualificar a fala dos poetas gongóricos. Condenação mais teórica que prática.

59. PRAT. *Historia de la literatura española*, p. 14.

e Ricardo. Este último, dando início à comédia, desata em ouropéis, que Febo condena:

(...) lo ha pensado poeta  
destos de la “*nueva seta*”,<sup>60</sup>  
que se imaginan divinos.<sup>61</sup>

Para o duque, a culpa do rebuscado discurso não cabe ao poeta, mas sim à miserável condição da poesia no tempo:

.....  
Duque: que la poesia ha llegado  
a tan miserable estado  
.....  
muchos manos, ciencia poca,  
que echan cintas por la boca,  
de diferentes colores;<sup>62</sup>

Em *La Dama Boba*, o comediógrafo encarece o poder encantatório que exerceria a poética do falar culto sobre os “divinos” e seus seguidores:

.....  
la poética es hermosa  
varia, culta, licenciosa,  
y oscura aun a ingenios raros:  
tiene mil exornaciones  
y retóricas figuras.<sup>63</sup>

Juan Pérez de Montalbán, que compartilhava das opiniões de seu mestre Lope de Vega sobre o gongorismo, em um de seus ataques aos culteranos faz alusão, na dedicatória da novela *La Hermosa Aurora*, ao príncipe de

60. Com a palavra *seta*, Lope se referia à “seita” de Góngora e seus seguidores. Grifo da autora deste trabalho.

61. Mereceram a alcunha de “divinos” Fernando Herrera e Francisco de Aldana, poetas iniciadores do estilo cultista na Espanha.

62. VEGA, Lope de. *El castigo sin venganza*, p. 122-123.

63. VEGA, Lope de. *La dama boba*, p. 126.



Esquilache, ao comprazimento intelectual dos *discretos* pelos adornos e sutilezas de um estilo que ele condena, mas pratica: “en lo que se conoce ser yerro es que lo hacen todos, y ninguno lo confiesa”.<sup>64</sup> Estaria o autor de *La Más Constante Mujer* lembrando-se, talvez, do pensamento que se expressa no verso de Petrarca “e veggio’l meglio ed a peggior m’appiglio”, palavras originalmente de Ovídio, quando afirmava:

...Sin estragar la pureza de nuestra elegantíssima lengua Castellana, como hazen muchos, introduziendo vocablos nuevos, voces estrangeras, idiomas Latinos, adjetivos supuestos, verbos advenadizos, frasis no entendidas, y locuciones desbaratadas: y es lo bueno que los propios que vituperan esta confusa geringonça, son los que más usan della, sin conocer que cometen el delito que acusan, y predicán en lo mismo que pecan.<sup>65</sup>

Botelho, que certamente teria lido a comédia de Lope, replica:

D. Diego: Es lenguaje de Poetas

De los que llaman modernos.

Puño: Ésos no se alaban cisnes,

Porque se precian de cuervos. (p. 57)

A ironia está presente nas falas dos interlocutores. Com a expressão “De los que llaman modernos”, D. Diego se refere aos seguidores “de la nueva seta”; no segundo dístico, em tom de deboche, avalia-se, ainda mais negativamente, o poeta que se vangloria de versos que ofendem a harmonia da poesia. Essa referência à voz do corvo é francamente depreciativa.

Seria, assim, o estilo culto<sup>66</sup> uma faca de dois gumes: o poeta o repudia, mas se sente atraído por ele. Além do mais, mostrar-se “engenhoso” e penetrar o “engenhoso” proporcionariam ao escritor seiscentista a fruição do prazer estético.<sup>67</sup>

64. MONTALBÁN. *Sucesos y prodigios de amor*, p. 13.

65. MONTALBÁN. *Primero tomo de las comedias*, apud PROFETI. *Montalbán, un commediógrafo dell'età di Lope*, p. 47-48.

66. Sobre o aspecto polêmico do movimento literário seiscentista, ver SPINA, SANTILLI. *Apresentação da poesia barrôca portuguesa*, p. 17, 18, 19.

67. Não subsistiria hoje, no leitor, essa sensação?

Em Lope de Vega, esclarece ainda Valbuena Prat, ocorre a sátira aos excessos culteranos, talvez porque o desgostasse, nesses excessos, o predomínio da forma e a atenuação do conteúdo. A Francisco de Rojas Zorrilla, o apontado modelo de Botelho de Oliveira, também se critica por um estilo – dizem – brilhantemente falso e afetadamente obscuro. No entanto, também ele, em vários dramas, satiriza o gongorismo. Falando da escuridão da noite, o gracioso de *Sin Honra no Hay Amistad* pondera:<sup>68</sup>

Acaban de dar las dos  
Del reloj de los Basilios.  
Está hecho un Góngora el cielo  
Más oscuro que su libro. (p.311)

Em outra peça, *El Desdén Vengado*, informam os estudiosos da literatura espanhola, o comediógrafo parodia o estilo culterano em dois sonetos.<sup>69</sup>

A fala de Puño e Rostro torna necessária uma observação a respeito do modo como eles vão usar a retórica do discurso. Esse discurso será utilizado afetada e engenhosamente, com o objetivo de criticar aquele de D. Diego e D. Lope, em que se somam construções literárias do maneirismo barroco, em que se acumulam palavras de extremo requinte expressivo e sutilezas conceptistas. Leia-se passagem de *Hay Amigo Para Amigo*.

Pensad lo que dirían mis temores  
En concetos de estrellas, y de flores,  
En discursos de Luna, y bella Aurora,  
En requiebros de Venus, y de Flora. (p.16)

A sátira à fala dos fidalgos percorre quase todo o texto. Lastimando-se D. Diego, por ter de ceder Leonor ao amigo, Puño, utilizando frases engenhosas, aconselha-o a não desprezar o amor por força de uma amizade:

68. ZORRILLA. *Comedias escogidas*. Ordenadas en colección por don Ramon de Mesonero Romanos, p. 311. A comédia *Sin honra no hay amistad* trata, como *Hay amigo para amigo* e *El sufrimiento premiado*, da amizade entre os protagonistas da peça – dom Antonio e dom Merchor –, que amam a mesma mulher. Mas só nisso se identificam.

69. Entre as trinta comédias selecionadas por Mesonero, não está *El desdén vengado*. Por isso só se pôde fazer referência aos sonetos.

Ea señor, no maltrates  
Al azucenado objeto,  
Ve regarlo con tu llanto,  
Que no la marchite el hielo.

No consientes, no, que pierdas  
(Ve que lo murmura Venus)  
Un melindre de cristales,  
Un donaire<sup>70</sup> de luceros. (p. 55-56)

Nessa sátira, empregam os *graciosos* um estilo alto, grave, sério. No entanto, eles vão se expressar também em outro estilo – no estilo baixo, livre, burlesco. Nessa segunda fala, transparece, em determinadas passagens, a perfeita correspondência entre o seu modo de ser e a sua expressão.

Sobre essa natureza mista da sátira, adverte João Adolfo Hansen:

Basicamente inclusiva – “dependente” ou “polifônica” –, a sátira mistura tópicos variados da invenção retórico-poética, amplificando formas e procedimentos da elocução. Ressalta, na sua voz fantástica, o hibridismo, na medida mesma em que é construída de citações eruditas, de sentenças irônicas, de descrições hiperbólicas, de agudezas e vilezas de estilo baixo e sórdido, de paródias de gêneros elevados.<sup>71</sup>

Servem-se, pois, os criados da linguagem vulgar: “bestia, borracho, soy vaca, embelecós, vellacón, galliña, afufar, bigotes, gilvas, escarramán”.

O vocabulário se torna mais grosseiro em:

Plegue a Dios por tal piedad  
Que le dé caballeriza  
Con estiércol que limpiar. (p.91)

Fugindo ao termo real, Rostro se refere, preciosa e eufemisticamente, ao ato de urinar e defecar:

70. *Donaire*: gentileza, elegância, garbo, graça.

71. HANSEN. *A sátira e o engenbo*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, p. 226.

Él se fué, pues voyme yo,  
Que tengo necesidad  
De hacer cierta diligencia  
Por delante, y por detrás. (p.94)

Embora tenha sido preconizado por Lope de Vega, em *Arte Nuevo de Hacer Comedias En Este Tiempo*, que “el lacayo no trate de cosas altas, ni digan los conceptos que hemos visto, – en algunas comedias extranjeras” o comediógrafo Botelho juntou, no seu descante, falas heteróclitas como lhe facultava a sátira.

Reconhecendo-se mutuamente, e dando graças por não serem senão... Puño e Rostro, eles vão revelar suas des/aventuras.

E o leitor vai conhecer a história dos criados que corre paralela à dos amos. Dois criados tão amigos<sup>72</sup> – como o são D. Diego e D. Lope – amizade ironicamente enunciada em:

Puño No sabe, pues no le asombre,  
Que amor en nosotros sembra,  
Pareciendo usted el hembra,  
Quando yo parezco al hombre? (p.59)

Os amigos, Puño e Rostro, estão apaixonados e amam uma mesma mulher, “linda, bizarra / airosa, discreta y bella”, cujo único defeito é ser “pedigüeña”.<sup>73</sup>

Na segunda jornada, tendo já ocorrido vários encontros e desencontros amorosos, protestos de amizade, lástimas de enamorados, volta o criado Puño à cena, dirigindo-se ao amo de maneira bem desrespeitosa. D. Diego confessa-lhe ter a sua amizade por D. Lope superado o seu amor por D. Leonor, mas esta, altamente apaixonada, reacendeu-lhe a flama amorosa.

Surpreende-se o criado com história tão mirabolante:

72. Criados amigos, conforme elucidada Prat, estão em peças de Calderón de la Barca.

73. *Pedigüeña*: pedidora, que pede com frequência.

Puño      A tal ficción, voto a Cristo,  
            Que no la formara un Griego;  
            Pegástela como sarna,  
            Estaré de ti muy lejos.      (p.55)

O galã, sentindo que “sa noblesse et son idéal sont mal compris, par ce serviteur vulgaire”, faz-lhe uma reprimenda. Essa reprimenda cala fundo no criado, que, no seu íntimo, deve pensar: “Ces amours extravagants, ces idéaux sublimes, ce code d’honneur! Quelle stupidité”.<sup>74</sup> Nada lhe resta senão buscar o caminho realista,<sup>75</sup> retratando a mulher numa descrição hiperbólica, usando o léxico poético “às avessas”. Assim, parodia o tom elevado do amo:

Pero sabrás que en tu casa  
Te espera con gran secreto  
Un demonio, o una mujer,  
Que poco lo diferencio,  
Ocultando con rebozos  
(Poquito de culto hablemos)  
Los flamigerantes globos,  
Los albicantes reflejos  
Los rubicundos distritos,  
Y los gemíferos senos.  
Si no mi entendiste ahora,  
Una verdad te revelo,  
Pues aquí solos estamos,  
Que para haber de entenderlo,  
Lo que digo, he menester  
Para mi propio un comentario.<sup>76</sup> (p.56)

74. POUND. *Esprit des littératures romanes*, p. 260. Analisando a obra de Lope, Pound fez esses comentários. A autora, neste trabalho, aplicou-os à situação vivida por Puño.

75. A trama da comédia de tal modo se afasta da “realidade”, do “possível” que o autor busca a realidade mediante uma intervenção objetiva do *gracioso*. O pitoresco retrato feminino é, agora, vulgar e disparatado.

76. Hansen, ao se referir à incongruência do texto parodístico, lembra, com Alcazar, que esse texto visa ao *delectare* do vulgo: “En el teatro el juez es el vulgo necio y sin letras, que no distingue el relámpago del rayo, que no penetra los conceptos y solamente se deleita con la transposición desusada de las palabras.” (HANSEN. *A sátira e o engenbo*, p. 452)

Essa é a linguagem dos poetas modernos, ironiza D. Diego. Nessa retórica discursiva, apreende-se a crítica “à histeria verborrágica do culteranismo” a que se referem Spina e Santilli.<sup>77</sup> Os versos do comediógrafo lembram por suas metáforas superlativas os do “Lampadário de cristal” de Jerônimo Baia, cujos poemas aparecem na *Fênix Renascida*<sup>78</sup> e primam pela pompa e ostentação: os olhos são os *flamigerantes globos*; no rosto, “*los albicantes reflejos*”; “*los rubicundos districtos*” são as maçãs do rosto, *los senos* são *gemíferos*. E a grande ironia: uma coisa é *hablar culto*; outra é entendê-lo, comenta o gracioso.

O fidalgo, agora preocupado em se encontrar com uma dama que o vem requestando, sai de cena, não sem antes pedir a Puño discrição em engenhosa perífrase metafórica:

.....te encomiendo  
Que las puertas de tus labios  
Cierre llave del silencio. (p.57)

Nesse momento, chega Rosto trazendo nas mãos um belo diamante, que ele devia entregar a Flora, a criada, em nome de seu amo, D. Lope. Rosto, porém, tem razões para não entregá-lo. A primeira – e junto à razão a ironia:

¿No será mucha simpleza  
Tener el bien, y dejarlo? (p.57)

Na ironia da fala do gracioso, o amargo do escarmento que visa ao *utile*. O autor da comédia barroca se serve do *dulcis* para ensinar o *utile*. A mesma idéia está em *La Más Constante Mujer*.

Porque nadie, Conde, dà  
lo que quiere para si. (p.4)

77. SPINA, SANTILLI. *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, p. 31.

78. Embora publicada no século XVIII, a *Fênix Renascida* é antologia de poemas escritos no século XVII.

Note-se, no entanto, que, nas palavras do gracioso, transparece uma nobreza de sentimento que a fala do nobre não transmite.

Eis a segunda razão:

Que criados en verdad  
Son criados<sup>79</sup> en traiciones. (p.58)

Louvando as qualidades do diamante, pondera:

Éste es con mucha razón  
En la tierra máspreciado  
Que en el Cielo el inflamado  
Flamenguillo vellacón.<sup>80</sup> (p.58)

Vendo surgir o amigo, esconde o diamante, mas Puño consegue, alegando razões de amizade, apossar-se dele. Disputam. Rosto louva o “*requibrillo*” da pedra. Dizem-se injúrias usando um latim macarrônico, visando, mais uma vez, à ironia na tentativa de apoderar-se de um *status* lingüístico superior:

R. Nullo modo sor<sup>81</sup> hurtante  
P. Mammavit sor caballero. (p.61)

Puño foge às iras do amigo. Rosto promete matá-lo:

Pícaro ladrón,<sup>82</sup> espere,  
Que la vida he de robarle: (p.62)

79. Criados x criados: homonímia.

80. *Flamenguillo vellacón*: o autor se serve da perífrase para se referir ao deus Cupido, que, às vezes, é descrito como uma ave. *Vellacón*: forma não-dicionarizada. Veja-se *bellaco*.

81. *Sor* por *señor*, forma sincopada. Ocorre, no texto seiscentista, também a forma *seor*.

82. Os comentadores do teatro seiscentista denominam de *voces de germania* as palavras que compõem “la jerga o manera de hablar de ladrones y rufianes”. (*Diccionario de la Real Academia*)

Uma análise do papel do gracioso no descante de Manuel Botelho de Oliveira não poderia deixar de se referir à cena em que se encontram Rostro e D. Lope. Este se lastima amarguradamente do amor impossível. Já que D. Leonor não admite as suas queixas permanecendo irredutível no seu rigor, ele deseja a morte.

De suerte si el golpe fiero  
Porque quiero, no he de ver,  
Ya no le quiero querer  
Porque vea lo que quiero. (p.68)

Ao que retruca o criado:

Muere, señor, que muriendo  
Con ese dolor profundo,  
No has de sufrir en el Mundo  
Mil cosas que estoy sufriendo. (p.68)

Passa depois a desfilar todas as mazelas, todo o desconcerto do mundo que o cerca.

Essa crítica à sociedade tem tradição na literatura. Certas influências gregas podem ser notadas nas sátiras romanas. Leia-se a observação de Gilbert Highet:

El deseo de mejorar a la sociedad y de purgar sus abusos atacando a hombres necios o malvados conocidos de todos, lo tomaron los romanos de la Comedia Vieja ateniense, cuyo representante sobreviviente es el brillante e intrépido Aristófanes.<sup>83</sup>

Nessa passagem, Botelho de Oliveira teria seguido, igualmente, o modelo de literatura picaresca que

con Alemán especialmente, y en más o menos grado en los demás noveladores, ofrece sátira de los tipos y estados sociales, los médicos, los

83. HIGHET. *La tradición clásica*, II, p. 28.



escribanos toda una abigarrada mescla de altos y bajos, cuyos engaños y trapisondas si pintan con sangrienta burla.<sup>84</sup>

No discurso de Rostro – sátira do autor ao contexto social de sua época – condena-se a desonestidade do advogado e do escrivão;<sup>85</sup> ridiculariza-se a imperícia do médico e a figura do pobre bebedor; censura-se o relaxamento dos costumes; há o repúdio ao comerciante ladrão, ao judeu hipócrita e ao escritor plagiador.

Torna-se imprescindível uma alusão à última participação dos graciosos em *Hay Amigo Para Amigo*. Puño e Rostro vão se bater em duelo por causa do diamante “duplamente” roubado. Essa cena, Botelho modelou-a a partir do duelo de Moscon, criado de D. Lope, e Fernando, criado de D. Luis/Carlos, na peça de Zorrilla – *No Hay Amigo Para Amigo*. Saliente-se que a cena é réplica – aqui, sim, se poderia falar de réplica – réplica menor da cena do duelo do autor espanhol que realmente soube descrever um quadro pitoresco ao qual se agregam interessantíssimas bromas do gracioso Moscon.

Outros motivos/temas deveriam ser, igualmente, objeto de análise. Dada a impossibilidade de tal análise, resta-nos citá-los: o motivo dos presságios e o motivo do “ingenio”; o motivo da abnegação e o da anagnórise; o motivo do recato e o da honra – motivos da dramaturgia ibérica que encontram guarida no teatro botelhiano.

E da análise comparativa entre os textos de Botelho, Zorrilla, Lope de Vega e Montalbán, pode-se concluir que o comediógrafo baiano não se ateve aos dois autores, relacionando-se suas comédias com outras além das citadas por aqueles que estudaram *Música do Parnasso*. Seu descante se liga, de modo mais amplo, ao universo dramático peninsular. Basta ler os textos. E constatar a dimensão espanhola no texto brasileiro.

84. PRAT. *Historia de la literatura española*, p. 922. Tomo I.

85. Em uma de suas novelas – *Los primos amantes* – Montalbán afirma que os “escribanos, especialmente los del crimen de los pequeños pueblos, tenían fama de codiciosos”. (MONTALBÁN. *Sucesos y prodigios de amor*, p. 291) Também esse tipo de escrivão é retratado por Botelho.

*Résumé:* Ce travail analyse le déchant comique avec deux comédies écrites en castillan – Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños y Celos –, qui fait partie de l'oeuvre intitulée Música do Parnasso de l'écrivain du sigième siècle Manuel Botelho de Oliveira, né à Bahia, capitale de l'Amérique portugaise. Les comédies du déchant lues et beaucoup d'autres pièces dramatiques, particulièrement du théâtre du Siglo de Oro espagnol, elles ont été étudiées dans ses relations intertextuelles. En outre, les motifs/thèmes de l'amour et du serviteur – remarquables dans le déchant – ont reçu une attention spéciale.

*Mots clés:* Botelho de Oliveira, baroque, déchant comique.

### Referências Bibliográficas

- ALARCÓN, Juan Ruiz. *La verdad sospechosa*. [s.l.]: Olympia Ediciones, 1995.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Machado de Assis seus melhores contos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- BARCA, Pedro Calderón de la. *El Alcade de Zalamea*. Edición de Ángel Valbuena Prat Briones. Madrid: Cátedra, 1987.
- BARCA, Pedro Calderón de la. *El gran teatro del mundo*. Edición y estudio de Domingo Yndurain. Madrid: Ediciones Istmo, 1974.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *El Rei Seleuco*. In: *Obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963.
- CASALDUERO, Joaquín. *Lo que és la comedia del siglo XVII español: un juego de amor*. In: *III Jornadas de teatro clásico español*. Almagro, 1980. Dirección y revisión de materiales: José Monleón. Madrid.: Artegraf, 1981.
- DIXON, Victor. Prólogo. In: VEGA, Lope de. *El sufrimiento premiado*. Edición, comentarios y prólogo de Victor Dixon. Madrid: Ediciones Castilla, 1967.
- GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. O enigma de Édipo-Rei: dualismo e temporalidade. *Ensaíos de literatura*, n. 4, 1983-1984.
- GOMES, Eugênio. O mito do ufanismo. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. V. I, Tomo I. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenbo*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Vol. I e II.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- MELNITZ, K. Macgowan W. *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura, 1992.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*, 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

- MONTALBÁN, Juan Pérez de. *La más constante mujer*. Sevilla: Imprenta de Joseph Padrino, [s.d.].
- MONTALBÁN, Juan Pérez de. *Sucesos y prodigios de amor*. Edición, introducción y notas de Luigi Giuliani. Barcelona: Montesinos, 1992.
- MORNET, Daniel. *Histoire générale de la littérature française* (exposée selon une méthode nouvelle). I. *Histoire d'ensemble*, II. *Histoire détaillée des grandes oeuvres*. Paris: Librairie Larousse, 1925.
- OLIVEIRA, Manoel Botelho de. *Música do Parnasso*. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1953.
- PELAYO, Marcelino Menéndez. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, II*. Madrid: Santander, Aldus, MCMXLI.
- POUND, Ezra. *Esprit des littératures romanes*. Essai traduit de l'anglais par Pierre Alien. Paris: Union Générales d'Éditions, 1966.
- PRAT, Ángel Valbuena. *Literatura dramática española*. Barcelona: Editorial Labor, 1930.
- PRAT, Ángel Valbuena. *Literatura dramática española*. Madrid: Editorial Labor, 1930.
- PROFETTI, Maria Grazia. *Montalbán, un commediografo dell'età di Lope*. Pisa: Università di Pisa, 1970.
- SPINA, Segismundo; SANTILLI, Maria Aparecida. *Apresentação da poesia barroca portuguesa*. Assis: Publicação Fac. Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.
- VEGA, Lope de. *El caballero de Olmedo*. Introducción y notas Santiago Perez Minocci. Madrid: Ediciones Fraile, 1994.
- VEGA, Lope de. *El castigo sin venganza*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983.
- VEGA, Lope de. *El sufrimiento premiado*. Edición, comentarios y prólogo de Victor Dixon. Madrid: Ediciones Castilla, 1967.
- VEGA, Lope de. *La dama boba*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983.
- VEGA, Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Juan María Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- ZORRILLA, Francisco de Rojas. *Comedias escogidas*. Ordenadas en colección por Don Ramon de Mesonero Romanos. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1952.